5

Cuadiernu

# Cuadiernu

Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural



Revista de La Ponte-Ecomuséu · nº 5 · 2017

## [Contenidos]

# Cuadiernu

**Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural**

Revista de La Ponte-Ecomuséu . nº5 . 2017

# Cuadiernu



**Edita**

La Ponte-Ecomuséu www.laponte.org
Villanueva de Santu Adrianu s/n CP3311 (Asturias, España)
Correo electrónico info@laponte.org
Teléfono 985761403



**ISSN-e:** 2340-689
**ISSN:** 2444-7765
**Depósito Legal:** AS-04305-2014
Diciembre 2017
Tirada 125 ejemplares

# Cuadiernu

# Sumario



# El fondo fotográfico «Jumbo». Contextualización del trabajo de un fotógrafo local

**Javier F. Granda**
**Universidad de Oviedo [javierfgranda@gmail.com]**

**Resumen**

*El artículo propone una clasificación y profundiza, desde un punto de vista cualitativo, en las imágenes del fondo fotográfico de Luis Cernuda «Jumbo», conservado en la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias, en Gijón.*

***Palabras clave***

*Fotografía, Antropología visual, imagen, clasificación, sociedad, archivos fotográficos.*

**Abstract**

*The article proposes a classification and explores in depth –from a qualitative point of view– the images of Luis Cernuda ("Jumbo")'s photographic body of work, conserved at the Photo Library of the Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.*

**Key words**

*Photography, visual anthropology, image, classification, society, photo-graphic archives*

## Introducción[1]

Luis Rufino García Cernuda «Jumbo» (1919-1995) fue un fotógrafo local que realizó fotografía comercial en Salas (Asturias) a lo largo de varias décadas hasta final de los años ochenta del pasado siglo. Al fallecer, en octubre de 1995, quedan en manos de su hermana un total de 70.000 negativos de 35 mm que el fotógrafo acumuló a lo largo de su vida profesional. Trascurrido el tiempo, este fondo fue adquirido por el Museo del Pueblo de Asturias de Gijón[2] en el año 2004 a quienes retiraron del domicilio de la hermana el material de su estudio, o lo que quedaba de él una vez que habían trascurrido nueve años desde su fallecimiento.

La adquisición de archivos fotográficos es uno de los objetivos del Museo del Pueblo de Asturias desde 1992 como puesta en práctica de una política de conservación, estudio y difusión de la fotografía (Lombardía Fernández; López Álvarez, 2001: 9). Se presupone que el archivo ha perdido diferentes materiales antes de ingresar en el museo ya que lo que se incorpora a estos fondos son, exclusivamente, negativos fotográficos. Es posible que algunos de estos negativos pertenezcan a su hermano Marino que le había precedido en el oficio.

Resulta necesario destacar que el archivo Jumbo ingresa en el Museo del Pueblo de Asturias descontextualizado, fuera del propio lugar de producción, lo cual, lamentablemente, no permite conocer la organización del trabajo ni los modos de hacer del autor de las imágenes por falta de documentación y otros restos materiales que lo evidencien. El contexto aportaría mucha información sobre rutinas, clientes, encargos, necesidades específicas, suministros, y diferentes aspectos que conforman la realidad de un

---

[1] El estudio inicial fue presentado como trabajo académico para el curso de Antropología Visual y Webnografía de la UNED, dirigido por la profesora del Dpto. de Antropología Social y Cultural, Sara Sama Acedo.
[2] Vid. Guía del Fondo Luis Cernuda «Jumbo». Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias. Disponible en http://museos.gijon.es/multimedia_objects/download?object_type=document&object_id=154423 [consultado el 15.02.2017].

estudio fotográfico, a la vez que serían muy valiosas para comprender el día a día del trabajo que realiza un fotógrafo comercial.[3]

Se puede calificar este fondo como integrante del Patrimonio Histórico Español ya que el artículo cincuenta de la Ley 16/1985, de 25 de junio[4], expresa que se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas. Por otra parte, la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural[5], en su artículo 92 sobre los "Documentos y bienes bibliográficos de carácter audiovisual" indica que las películas, fotografías, grabaciones sonoras o de imágenes de cualquier naturaleza relativas a Asturias o producidas en la región, tengan el carácter de bienes documentales o bibliográficos de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 79 y en el apartado 1 del artículo 87 de la Ley, serán objeto de un tratamiento especializado para su puesta al servicio de los investigadores y del público (…).
Este material posibilita estudiar las imágenes de la sociedad salense y analizar con algún detalle una serie de realidades que se observan en las fotografías atendiendo a numerosos acontecimientos relacionados con actos culturales, políticos y religiosos, ritos de paso, actividades deportivas, ferias y fiestas, grupos familiares y retratos, entre otros aspectos.

Para este estudio se emplean aproximadamente 6.000 fotografías que representan menos del 10% de la totalidad de negativos que ingresan en el museo. Esta cifra equivale a lo que actualmente se encuentra positivado en soporte digital en la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias. Se trata de fotografías positivadas mediante el escaneo digital de negativos de blanco y negro.

---

[3] Sobre los estudios de fotógrafos comerciales véase la interesante aportación de MURIEL ORTIZ, Susanna; CIUTAT, Oscar; MARTÍNEZ, Ricard, "Pompeya fotográfica. El archivo revelado de un estudio de retrato", en Jornadas Archivando: valor, sociedad y archivos. Fundación Sierra Pambley, León, 2015, pp. 40-79.
[4] BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985.
[5] BOPA de 30 de marzo de 2001.

Una de las cuestiones que motivan este estudio y que pretenden servir de marco referencial es que “[…] la fotografía es todo menos un pasatiempo insignificante. A través de la actividad fotográfica se pueden entender actitudes más profundas, como si la actividad fotográfica captara funciones que preexisten a ella” (Castel, 2003) que hacen necesario, por ejemplo, distinguir entre el acto de fotografiar y la propia contemplación de las imágenes o la reflexión que de todo ello se puede hacer, a la vez que se tiene presente lo que Lara indica como “trascender la fotohistoria, como historia particular que se agota en sí misma, para hacer una historia más global, en la que la fotografía sea una fuente más que coadyuve al conocimiento histórico” (Lara, 2005) ya que esta se trata del “registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto”. Pero también indica este autor que “la fotografía, como fenómeno técnico, es alumbrada y vive en el tráfago de unos condicionantes sociopolíticos, permanece sujeta a un determinado discurso de poder, y esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes empuñaban la cámara) se halla subsumida en las fotografías, correspondiendo al historiador descifrar la información visual contenida en esos documentos visuales” (Lara, 2005).

**Autor: contexto histórico y tipo de fotografía**

Luis Rufino García Cernuda «Jumbo», nace en Salas el día 19 de enero de 1919. Era hijo de David García Zabaleta y de Consuelo Cernuda e Iglesias, ambos naturales de Carcedo (Valdés). La información disponible sobre el fotógrafo se limita a varios testimonios orales de familiares, vecinos y amigos, que le trataron a lo largo de su vida. Uno de sus oficios en Salas, junto con su hermano Marino, fue el de ebanista en un taller ubicado en la calle de La Pola, cercano al puente de La Vega. Inmediato a la carpintería y con frente a la calle se estableció el primer estudio-laboratorio fotográfico de Marino.

Es de suponer que los inicios de Jumbo en la fotografía se den en el seno familiar por la influencia de su hermano, ya que ambos compartían sus jornadas laborales en el taller de ebanistería que se abría a un patio interior formando parte del edificio que durante años fue la vivienda de su madre[6] y hermanos.

[6] Consuelo Cernuda había fallecido a la edad de sesenta años en Salas, el día 5 de enero de 1948. La inscripción del deceso se practica ante el Registro Civil de Salas, “en virtud de manifestación de su hijo y conviviente, Luis García Cernuda, soltero, mayor de edad y vecino de esta villa”. Fuente: Registro Civil de Salas.

Según testimonio de Roberto Iván García Llanos, hijo de Marino y sobrino de Jumbo, su padre poseía cámaras *Kodak* y *Werlisa* en la época en que se dedicó profesionalmente a la fotografía en Salas.

Cuando Marino emigra a Francia, en torno al año 1963, traspasa el negocio fotográfico a Luis Rufino. En algún momento posterior a esta fecha el estudio cambiará su ubicación pasando a ocupar parte de la superficie de la vivienda en la primera planta del edificio del Bar Paralelo (Fernández Suárez, 2007: 10) que el fotógrafo ocupará en la Avenida de Galicia. En esta vivienda reside en compañía de su hermana, hasta su fallecimiento el 21 de octubre de 1995, a la edad de 76 años.

A lo largo de los años Jumbo será testigo de los avatares de una guerra civil, con 17-18 años, que le hará perder a su padre, el cuál formaba parte de la gestora que en marzo de 1936 ocupa el Ayuntamiento de Salas (Cuervo Fernández, 2013: 39, 40) y que se mantiene hasta la toma del territorio por el ejército sublevado en septiembre de 1936, quedando luego preso por su militancia republicana y muriendo en la cárcel de Oviedo antes de concluir la guerra.[7]

Jumbo, como muchos otros salenses, vive la Guerra Civil, la posguerra, el afianzamiento del Régimen, la muerte del Caudillo, la Transición y un buen episodio de los primeros años en Democracia en su villa natal. Era un hombre de gustos sencillos, sociable y amigo de sus amigos con quienes mantenía un trato diario en tertulias y en torno a juegos de mesa en diferentes cafés de la localidad. Como fotógrafo su actividad se centra en temas que son recurrentes y objeto de consumo por parte de una clientela en la época en que desarrolla plenamente el oficio. En ese momento, en el municipio estaban activos al menos, otros fotógrafos de similares características como Angelín (Salas) o Mariano (Cornellana).

El archivo contiene una enorme cantidad de retratos que se pueden relacionar sin género de dudas con el tipo de fotografía que era requerida para incorporar a los documentos de identidad. Antes del final de la guerra civil ya se expedían carnets de identidad que incluían fotografía del titular, pero será por Decreto

---

[7] Testimonio de Roberto Iván García Llanos y Avelina Llanos González, hijo y viuda respectivamente de Marino García Cernuda, hermano de Luis Cernuda, realizada telefónicamente el 28.4.2016.

de 2 de marzo de 1944 que se crea el Documento Nacional de Identidad en España[8] "con carácter nacional y eficiencia plena en la acreditación indubitada de la personalidad individual", si bien no fue hasta 1951 cuando comenzó su expedición. La fotografía, necesaria para este documento y para otros posibles ficheros o registros como pueden ser libros de matrícula de estudiantes u otros formatos para carnets de clubs deportivos o asociaciones de diversa índole, adquiere un volumen muy importante en el conjunto del archivo Jumbo, al menos de lo que supone este primer positivado digital realizado por la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias.

Por información oral obtenida en el transcurso del estudio, se ha conocido que estos retratos podían emplearse para repartir entre familiares emigrados acompañando a cartas donde se presentaban nuevos miembros de la familia, o para que no se desfigurase el recuerdo de aquellos a los que no se tenía la oportunidad de ver en largos periodos de tiempo. También estas fotografías de retrato podían regalarse entre parejas para tener presente en todo momento a la persona amada.

A través de esas imágenes, a veces verdaderos retratos sociales y antropológicos, se puede rastrear una serie de características de los tipos retratados (mujeres y hombres, jóvenes y adultos), incluso es posible reconocer a los protagonistas en diferentes momentos de su vida, así como la evolución en el tiempo tanto de la calidad de la fotografía como la forma de emplazar el dispositivo, de realizar encuadres y mínimas escenografías, así como el atrezo empleado para los fondos de los retratos.

El dispositivo es sencillo y rudimentario y la fotografía resultante es funcional, no se trabaja el retrato de estudio donde destaquen fondos decorados ni artificios. A veces se observa el empleo de una simple tela blanca a modo de fondo neutro y otras es la propia residencia del fotógrafo o un ángulo de su estudio el motivo que aparece como escenario en estos retratos. En todo caso, los negativos positivados muestran toda la amplitud del encuadre que debía ser ajustado en la ampliadora para adaptarse al formato de retrato deseado.

---

[8] BOE núm. 81, de 21/3/1944, pp. 2346-2347.

Por otro lado, su archivo, en la medida en que pueda comprenderse, aborda la vida social de Salas y en menor medida del municipio pues se muestran escenas diversas que no sólo radican en la villa sino también en alguna de las aldeas, o en entornos cuya identificación resulta complicada por la falta de un contexto seguro. Es también complicado precisar con exactitud la cronología de los documentos, por tanto en este estudio no se dará mayor importancia a este dato siempre que se inscriban en una horquilla temporal que se refiere, a lo sumo, a tres décadas (años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX).

El desarrollo del oficio del fotógrafo ha propiciado que se hayan captado algunos tipos físicos, algunas costumbres y algunas tradiciones, que si no todas, pueden ser representativas de la sociedad que se retrata. Esto hace importante este fondo fotográfico pues contiene abundantes escenas en un contexto histórico concreto que se relacionan con cuestiones políticas y religiosas (bautizos, comuniones, bodas, procesiones, entierros), actividades deportivas, concursos, celebraciones, grupos familiares, ferias y fiestas (romerías y bailes), etc. Es en este escenario tan diverso desde el que se pretende estudiar las imágenes atendiendo a la narrativa interna y externa (Banks, 2010: 34) de las mismas que ayude a profundizar en el contenido manifiesto y el latente para comprender un poco más a la sociedad que ahí se observa siempre desde la mirada del fotógrafo, de la sociedad que moldea su mirada, y de la mirada del investigador que emplea unos mínimos datos del contexto socioeconómico del momento.

Según testimonio de su sobrino, Jumbo mantiene a lo largo de su vida profesional contactos con Nebot, un destacado fotógrafo ovetense que realiza trabajos de la misma índole aunque en otro contexto (sociedad ovetense) y a otra escala (ciudad de Oviedo), que puede haber influido en cierta medida en las tendencias expresivas de su trabajo, como en los diversos estilos o modos de hacer. Lamentablemente no se cuenta con documentos escritos que precisen esta información. Otro lamentable incidente tiene que ver con la ausencia de un contexto de tipo documental y contable que permita conocer las rutinas del fotógrafo comercial. No se dispone ni tan siquiera de la seguridad acerca de la marca o modelo de cámara o cámaras con las que pudo haber trabajado. Por memoria personal se puede precisar que en los últimos años de actividad Jumbo pudo emplear una cámara de instantáneas tamaño carnet/pasaporte tipo Polaroid Studio Express Multimagen que le permitía obtener cuatro copias en cada disparo para fotografías de este tipo, lo que hubo de provocar una mayor versatilidad y agilidad en los procesos que

redundaría en el negocio que se deriva de la fotografía de carnet. En los últimos años el fotógrafo se centró en este tipo de fotografía dejando otro tipo de encargos ya que nuevos fotógrafos con otros medios (fotografía en color) fueron haciéndose con el mercado de las comuniones, bodas, etc.

Otros documentos como revistas profesionales y anotaciones diversas, relación de clientes, precios o encargos, aportarían información sobre los diferentes usos de la imagen en cada momento, sobre las diferentes tendencias en la época y sobre una demanda social específica. Todo ello, puesto en relación con el contexto y tiempo histórico concreto, aportaría información sobre comportamientos sociales y usos que de la imagen fotográfica se hiciera, sobre las relaciones del consumidor con ésta y sus demandas específicas, así como la influencia del cine, las revistas ilustradas o las tendencias de la moda. Todo ello llevaría a adoptar nuevos modos de hacer en el fotógrafo que se vería en la permanente necesidad de reeducar la mirada y complacer los gustos en la medida en que la sociedad salense los pudiera incorporar a su consumo.

La fotografía es de consumo popular en los años sesenta y todas las décadas posteriores hasta llegar a nuestros días donde ya cada individuo va a ser productor de sus propias imágenes, por ello la democratización que ha experimentado este medio es un factor interesante para el estudio de las practicas de un fotógrafo, de cuya actividad depende la marcha de un negocio autónomo o del éxito para procurarse un medio de vida.

En determinados casos se observa una posible influencia del fotoperiodismo, del reportaje en atención a las escenas que abordan ámbitos tanto de lo cotidiano como aquellas donde la recogida de información por algún tipo de suceso acaecido en el momento se impone, por tratarse de un hecho curioso o de una entidad reseñable para que el fotógrafo dirija su objetivo hacia la escena.

**Clasificación de las imágenes**

Toda clasificación puede ser imprecisa y lo que se pretende aquí es establecer una organización de las fotografías en apartados que permitan describir en esencia la diversidad de contenidos y temas que estas

proponen. La clasificación que se determina para describir los diferentes ámbitos que componen el archivo se hace muy elemental tratando de abarcar la práctica totalidad del fondo estableciendo el mínimo de categorías. Se establecen tan solo tres: retratos, escenas y escenarios. Los retratos, categoría que bien podríamos denominar “rostros”, son tan abundantes como diversas serán las escenas donde se recogen aspectos de la sociedad, celebraciones, ritos de paso, etc., y en menor cantidad los escenarios, siempre vistas de espacios urbanos o arquitecturas, que representan un número muy reducido de imágenes en el total de la selección estudiada. La amplia mayoría de las imágenes se refieren a situaciones o acciones que tienen que ver directamente con los protagonistas que aparecen en ellas. Es el hombre quien cobra toda la importancia en la fotografía del archivo Jumbo. Ese hombre es también el cliente, el consumidor de las imágenes que salen del estudio del fotógrafo.

Es muy importante tener presente lo que Sontag afirma respecto del fotógrafo: “Aún cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia” (Sontag, 1996: 16). Por ello es preciso observar en la construcción de las imágenes la huella del gusto, de la conciencia y de otros valores del autor para comprender cuál es la carga que haya podido dar a la imagen o bien el tipo de influencias que hayan podido estar presentes en su trabajo. Es aquí fundamental ver cómo se van estructurando las formas de representación y cuáles son los ámbitos que el fotógrafo cubre en su actividad. Por otra parte, Sontag puntualiza que “las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo” que “suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente tiene sobre el aspecto del pasado y el alcance del presente”, además de que “las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir”. A todo esto se le puede añadir aquella afirmación que nos refiere que “las fotografías suministran evidencia” (Sontag, 1996: 14, 15).

La definición del término “realidad” es harto problemática y conviene adoptar un cierto convencionalismo que nos permita considerarnos ante la presencia efectiva de algo, ya que, como se puede observar, la acepción que de ello ofrece el diccionario de la Real Academia Española sobre lo “que es efectivo o tiene

valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio”[9], no permite en este campo de la fotografía adentrarse con garantías de discernir cuándo algo está dotado de una u otra realidad o se desliza hacia el terreno de lo ilusorio. Fontcuberta asegura que “detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real” (Fontcuberta, 2002: 17).

Szarkowski plantea cinco características inherentes a la fotografía (Szarkowski, 2010): la cosa en sí, el detalle, el marco, tiempo y posición aventajada. Estas cualidades han de estar presentes en la mente de quien analiza a la vez que se clasifica el contenido y la información de estas fotografías, siendo plenamente conscientes de que cada una de ellas son una representación de la realidad, no son la realidad en sí misma, y no pueden informar de todo lo que en apariencia parecen estar mostrando, aunque son pruebas de alguna evidencia. Detrás de una sonrisa no siempre se encuentra un mundo feliz, al igual que un rostro puede ocultar un dolor sobre el que no percibimos señal alguna pues éste no siempre queda reflejado en la imagen o bien no reconoceríamos su naturaleza o procedencia. La realidad es tan compleja como particular en cada momento y limitarla a un leve instante es negar que fuera del marco y fuera de esa supuesta instantaneidad exista otra realidad.

## Retratos

El retrato en toda su dimensión pudiera ocasionar problemas de clasificación en relación a su contexto. Se pueden definir como individuales o de grupo y extender su categoría ya que de cualquier imagen de un individuo que mira a cámara emana su retrato aún sin ser éste el fin de la toma fotográfica. Pero lo que hace al retrato serlo realmente es la determinación de estar ante el dispositivo o el actor encargado de realizarlo. El retrato es impuesto, buscado, posado y por muy natural que parezca, siempre construido. Los individuales en este fondo fotográfico se refieren a la clásica fotografía de identidad y los grupos pueden ser retratos de familia en el estudio o bien de exterior en aquellos lugares donde el fotógrafo se desplaza para realizar su trabajo.

---

[9] Diccionario de la lengua española. 23ª edición (2014).



**Figura 1.**

Retrato individual (exterior).



**Figura 2.**

Retrato individual (exterior).

Dice Benjamin que "No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos" (Benjamin, 2003: 58). El retrato individual generalmente equivale a una prueba documental sobre la identidad de la persona y los retratos de otra índole pueden tener un sentido conmemorativo o valor simbólico que les es atribuido por los individuos que lo consumen como forma de permanencia en el recuerdo de las personas queridas.

El tiempo transcurrido desde que las fotografías fueron realizadas les confieren un aspecto curioso en la medida en que llaman la atención los contrastes en las apariencias de aquellos individuos y los tipos actuales de los que se distancian, pese a que el transcurso temporal respecto del presente es de cuatro a seis décadas a lo sumo.

Algo importante ha quedado fijado en esos negativos. Muchos de estos rostros, el conjunto sin duda, provocan un punzamiento al ser observados, lo que Barthes ha denominado el punctum, aquello que perturba el studium (Barthes, 1990: 64-67). Este studium pasaría por la categoría del gusto o no gusto o por el interés en la imagen, por su nivel de información, pero el punctum se destaca aquí por la abrumadora capacidad para provocar el sentimiento acerca de esos cambios en la apariencia de los individuos, las transformaciones que el paso del tiempo entraña, las diferencias en el aspecto externo y la consciencia acerca de la desaparición de los propios individuos, tomando todo ello una dimensión fantasmal. González Alcantud al referirse a la fotografía de retratos asegura que la fotografía "nos impide perder el rostro de los seres humanos que significan colectiva e individualmente. Es un activador del recuerdo, y hacia ella proyectamos nuestra nostalgia" (González Alcantud, 1999: 37-55). La mayoría de retratos individuales que encontramos en la fotografía de Jumbo se realizan originalmente con el propósito de servir de documento que acredite la personalidad del sujeto, no obstante, transcurrido el tiempo, la galería de imágenes contenidas en su archivo muestran una información muy sugerente acerca del aspecto de los diferentes individuos, la indumentaria, apariencia, cicatrices, deformaciones o huellas de enfermedad en los rostros, que en función de la mirada del observador actual van de lo evocativo a lo puramente informativo del retrato, tal cual es mencionado por Alcantud. En este sentido la galería de retratos se conforma como archivo para la identificación de los diferentes individuos,

representando un valor documental inmediato como reconocimiento de los rostros que aportan una información concreta pero limitada a la expresión de éstos ante la cámara. Aún así, la galería de retratos tiene un interés evidente como documento preciso que prueba la existencia de cada uno de los retratados y de sus diversas configuraciones faciales ofreciendo informaciones útiles en diversos campos además del reconocimiento de la persona individualizada.




**Figura 3.**

Retrato de colegio (interior).

Hay un tipo de retratos más complejos donde se vinculan los bienes materiales del protagonista. En este tipo de fotografía los retratados aparecen, por ejemplo, al lado de sus vehículos o propiedades, adquiriendo una intencionalidad expresa que nos da idea de la relación que estos entablan con ellos y cómo el elemento que les acompaña se enmarca en el retrato y añade información al carácter o personalidad del individuo. Puede ocurrir que el retrato se haga con animales, con el objeto de acreditar algún tipo de característica del mismo, como por ejemplo en un certamen ganadero, donde se retrataría el animal propiamente al lado de su dueño. Otros retratos que no adquieren esta intencionalidad tan acusada pueden derivarse hacia la clasificación de "escenas". El retrato de niños muestra la inmediatez y la candidez más evidente ya que lo espontáneo y la ausencia de cualquier pose confieren un magnetismo y una naturalidad sin límites pues no son conscientes de lo que aún representa la fotografía. Generalmente el fotógrafo toma distancia para realizar estos retratos para no intimidar al niño y que este quede inmerso en su realidad y sin extrañeza. Sánchez Montalbán refiere que las fotografías de niños "forman parte del catálogo emblemático de las familias y contribuyen a engrosar las referencias visuales para la memoria colectiva de las familias y su historia, las cuales estarán siempre presentes en marcos y vitrinas y visibles paradigmas del crecimiento y la evolución" (Sánchez Montalbán, 2005: 301).

Natalia Fortuny explica que la fotografía "llevó a la cima la antiquísima voluntad de representación del ausente. Su –tan discutida– relación con lo real, la huella del sujeto plasmada en el material fotosensible, la convirtieron en garantía de perduración del pasado. Por esta razón, será la muerte aquella ausencia máxima con que la fotografía mantendrá estrechos y variados vínculos desde sus inicios" (Fortuny, 2011: 3). La fotografía post mortem o fotografía fúnebre también aparece en este fondo fotográfico, pero en muy escasa cuantía. La incluimos en el género de retratos, pero solo aquellas que tienen que ver exclusivamente con el retrato del difunto o con el retrato familiar con el difunto, ya que las que acontecen en otros momentos del funeral se incluyen en el apartado de "escenas" aunque también respondan al tipo de fotografía fúnebre. El retrato fúnebre adopta diversas formas (De la Cruz Lichet, 2013: 21) pero aquí se presenta de dos maneras posibles: el retrato del grupo familiar en torno al fallecido y el retrato individual donde aparece el muerto en su ataúd.

Tal como se pone de manifiesto en los testimonios que Lichet recoge en su estudio en Galicia, la fotografía de difuntos no era una actividad grata para el fotógrafo, pero el cliente demandaba este tipo de trabajos y los pagaba bien, por tanto el fotógrafo debía realizarla le gustase o no. La función de estas fotografías es la de servir de recuerdo a la familia ya que éste se trataría quizás del único retrato del difunto (De la Cruz Lichet, 2013: 40-41).



**Figura 4.**

El fotógrafo en una celebración familiar de cumpleaños.

En todas estas fotografías destaca la intención de captar una realidad que es la que verifica, en la medida que la fotografía puede hacerlo, las características y atributos personales o de grupo y que están siempre relacionados con un encargo o con una petición concreta, cumpliendo una función probatoria en principio a la que luego se le puede dotar de otros significados emotivos. El fotógrafo es el encargado de tomar esa imagen que el cliente necesita para probar o justificar algo, o para conformar su álbum familiar en el que proyectar la memoria de los seres queridos.

**Escenas**

Por “escenas” entendemos aquello que se refiere a cualquier suceso de la vida real digno de atención por sus características intrínsecas o evidentes, o por tratarse del ambiente o contexto en que se desarrolla cualquier actividad. Como es obvio las escenas son tan diversas como posibles y tan variables como distintos los contextos. En presencia de la cámara fotográfica que registra el momento, siempre responden a razones de tipo oportunidad, fortuna o inmediatez, o, por el contrario, se observará la escenificación atendiendo a un esquema pensado con antelación y puesto al servicio de la construcción de la imagen. Dentro de las escenas se pueden incluir multitud de variantes, por ejemplo, una escena puede referirse a cualquier actividad deportiva tanto como a un reportaje gráfico de un acto protocolario, una reunión familiar o una celebración festiva. Todas ellas contienen una acción/narración y de ellas podemos extraer, en principio, mayor información. Mención especial, en cierto sentido, tendrán las que se refieren a los ritos de paso ya que en abundantes fotografías se encuentran retratadas ceremonias o celebraciones como los bautismos, comuniones, matrimonios o funerales. En este sentido, lo que se refiere a ritos como el bautismo que se relacionan con la recepción del nombre, o la denominación (Van Gennep, 2008: 95-97), adquieren una importancia en un sistema de creencias y valores cristianos en los que la comunidad se reconoce y se relaciona de acuerdo a ese principio.



**Figura 5.**

Comida campestre en El Viso.

La fotografía sirve como instrumento que registra el rito en el instante en que un sacerdote escenifica y lleva a cabo el acto del bautismo, permitiendo que este documento preciso pueda ser incorporado al álbum familiar para disponer de su recuerdo. Así es como se populariza el consumo de este tipo de imágenes en la sociedad que mantiene un culto cristiano hasta nuestros días. Lo mismo cabe decir para las imágenes que se refieren a una escena de comunión cristiana, al matrimonio o al funeral, que forman parte de la experiencia social mayoritaria debido al peso de un adoctrinamiento secular que ha moldeado las mentalidades. A las escenas las caracterizamos por la acción y contextualización de algún tipo de

actividad en la vida social, donde esta actividad o acción cobre más importancia como hecho que la atención que se presta a los protagonistas de forma individual o aislada (retrato). Aquí lo que interesa es capturar las interacciones, el continuo de las relaciones y sus expresiones en los diferentes ámbitos. Si en el retrato es el individuo o individuos los protagonistas de la fotografía, en las escenas ese protagonismo recae en la actividad que los individuos llevan a cabo. Los actos y sus representaciones son los que aquí se ponen de manifiesto y es el elemento definitivo para identificar la toma fotográfica con la escena.

Las celebraciones como carnaval, Domingo de Ramos, y resto de festividades que se desarrollan a lo largo del ciclo anual, las reuniones de jóvenes en lugares de ocio, los festivales, etc., forman parte de esta categoría que podría dividirse en tantos subgrupos como actividades puedan ser llevadas ante la cámara. No obstante, hay una tendencia a la repetición de las escenas e incluso de los escenarios en las que estas tienen lugar. El fotógrafo se mueve ágil en estos ambientes en los que indudablemente interactúa ya que, seguramente, hay una comunicación en esas situaciones muy rápida, a la vez que muy breve, que le permite captar unas realidades que pueden ser reconocibles. Son fotografías que funcionan como referentes a esos instantes fugaces donde, por ejemplo, la diversión es el centro de la acción y que quieren ser testimonios para el recuerdo. De esta manera el documento nos propone también algunas formas de convivencia y relaciones entre los individuos. Como fotógrafo de sociedad, ha sabido priorizar para capturar con toda la intuición aquellas escenas más significativas de cada celebración, los gestos que definen el acto en sí mismo. El fotógrafo es requerido para documentar los actos sociales y que su reportaje sirva luego de memoria del evento.

**Escenarios**

Esta categoría, que puede abarcar diferentes espacios está cuantitativamente menos representada en el archivo, lo que demuestra que no es un tipo de fotografía que responda a demasiados intereses por parte del cliente. Para el análisis del fondo es significativo ya que ello redunda en la premisa de que la gran totalidad del trabajo que Jumbo desarrolla tiene que ver con la demanda de una clientela concreta pero diversa que comprende a los diferentes protagonistas que aparecen en las imágenes.

Aun siendo escasos los ejemplos que podemos incluir en esta categoría, el fotógrafo va a reunir unas pocas fotografías de los edificios y otras tomas del espacio urbano que sirven para observar el crecimiento y transformaciones de la villa en lo sucesivo, además de retratar el casco histórico en un estado previo a que éste fuera declarado Bien de Interés Cultural (Conjunto Histórico).[10] Edificios como la Colegiata de Santa María la Mayor de Salas, la Casa Palacio de Valdés Salas y la Torre de la villa, ya gozaban de la calificación de monumentos histórico artísticos por Decreto de 5 de septiembre de 1958.[11]



**Figura 6.**

Vista de Salas desde La Campa

[10] Decreto 18/94, de 24 de febrero, BOPA de 18 de marzo de 1994.
[11] B.O.E. nº 235 de 1 de octubre de 1958.

La formación del casco histórico a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primer cuarto de siglo XX, está en relación con el desarrollo de la economía que a su vez se relaciona con la mejora de las vías de comunicación (Fernández Suárez, 2007: 42). El aspecto de las edificaciones históricas se matiza en las imágenes por lo que adquieren un valor de primera magnitud dada la importancia de este patrimonio arquitectónico. Pero también aparecen nuevas edificaciones que se incorporan al tejido urbano en los momentos que el fotógrafo realiza su trabajo y que sirven de contraste en la observación del antes y del después de las intervenciones arquitectónicas en una villa tradicional de muy lento crecimiento como era la de Salas.

Las motivaciones para fotografiar estos escenarios y elementos arquitectónicos se escapan a la observación que de ello podemos hacer. Podemos considerar estos escenarios como “el lugar de los hechos” que cita Benjamin (Benjamin, 2003: 58). Su valor como documento es indudable y hoy nos sirven para tomar referencias sobre aspectos como el crecimiento y transformaciones de la localidad en el transcurso de los últimos cincuenta años.

**Conclusiones**

Es posible significar que la fotografía de Jumbo se define por ser un documento elemental a la vez que eficaz en su aspecto formal, siendo el fotógrafo un profesional tan intuitivo como poco dado a la artificiosidad. El retrato es la forma fotográfica más abundante en este fondo, tanto de forma aislada como en grupo. Las escenas tienen que ver con las celebraciones habituales y con los ritos sociales más arraigados, existiendo en estas representaciones una correspondencia con la incidencia de un despegue económico a partir de los años sesenta y de las nuevas formas de relación y socialización que se ponen en práctica en una sociedad que se está modernizando. Se retrata un grupo social amplio que convive y se socializa compartiendo a través de las celebraciones lo mejor que puede reunir en sí mismo, aquello que configura una identidad y determina un carácter.

Los contextos (Banks, 2010: 87) que definen este fondo fotográfico deben ser observados en todo momento. Existe un contexto de producción que se corresponde con la labor del fotógrafo al tomar las

fotografías y que tiene que ver con una realidad concreta, con una personalidad concreta y con un conocimiento específico de la técnica y de la sociedad que está retratando por ser original del mismo lugar donde lleva a cabo su trabajo. El distanciamiento del fotógrafo respecto de la sociedad que retrata es mínimo ya que está involucrado de muchas maneras en la vida de esa comunidad e influido en gran medida por los mismos ambientes locales de aquellos que son sus clientes.

Por otro lado, está la historia de las propias fotografías que fueron comercializadas, dado que el estudio fotográfico tiene esa dimensión de negocio donde el fotógrafo despacha sus encargos o adquiere sus compromisos comerciales. La historia de esas imágenes en manos del consumidor será una, y la propia historia de los negativos del fondo fotográfico, otra, como lo es el contexto del investigador que se acerca a este fondo con el ánimo de estudiarlo o del curioso por conocer algo que espera encontrar en esas imágenes.

Las fotografías deben analizarse como representaciones de acontecimientos específicos que muestran una porción de realidad que no lo explica todo. Se deben visualizar los contextos en los que estas imágenes han sido tomadas pues esto las dotará de significado. Es por ello que en el estudio se ha propuesto una clasificación donde se desarrollan diferentes intencionalidades que se basan en aspectos específicos que pueden ofrecer lecturas reflexivas y abiertas. Profundizar en la información que se deriva de la interpretación de las imágenes por parte de los propios consumidores o propietarios, ofrecería mayor amplitud al documento. Es posible que ese tipo de estudio no siempre pueda hacerse ya que la observación de cada individuo puede derivar hacia multitud de cuestiones en una lógica de la subjetividad que disperse más que concentre los significados. No obstante, dado el valor documental de la práctica totalidad del fondo estudiado, cabe preguntarse si, de no ser cuál es la toma última de cada una de estas fotografías, ¿cuál sería entonces el aspecto de las mismas? La respuesta no se hace esperar, pues la idea, la composición y la visualización de esas imágenes está en la mente del fotógrafo antes de que esta se materialice.

Ninguna imagen es fortuita, aunque sí puede haber ejemplos fallidos o precipitaciones de diversa índole que en la fotografía analógica quedan perfectamente registrados en los negativos. La toma fotográfica

lleva implícito el conocimiento de múltiples realidades, de los gustos y predilecciones de los clientes que son finalmente los consumidores a quienes el fotógrafo tiene que satisfacer. Los aspectos sociales que el fotógrafo baraja en su trabajo se cuelan como una fina corriente de aire en las imágenes, incluso cuando se aparta de toda una serie de cuestiones que no son reseñables, que no son reproducibles y que se niegan. Él es el artífice de las imágenes, el constructor en última instancia de la escena, quien decide el momento exacto en el que activar ese mecanismo que capture y fije la imagen. Suya es la obra y suyo el riesgo para mantenerse en el negocio. Cuestión ésta que es común a todos los que han desarrollado este trabajo, y como vemos también en fotógrafos de la talla de Nicolás Muller quien hubo de hacer fotografías “tradicionales” de bodas, bautizos, fiestas familiares, etc., en diferentes momentos para subsistir (Anderle, 1995: 136).

El material fotográfico es un bien preciado y la fotografía analógica, como es el caso, debía tener precisión y eficacia para no derrochar recursos ni esfuerzos en su consecución. Debía ser un trabajo eficaz que, por un lado, analizase la realidad en el momento de la toma y, por otro, al ejecutar el dispositivo empleado, éste permitiera obtener los mejores resultados ante las más diversas situaciones. Quizás no se hayan exigido muchos artificios a la imagen, pero sí una dignidad sobre la que reconocer esos valores sociales en los que se concentra la propia conciencia del cliente. Ese es el éxito del fotógrafo en su oficio, la constante superación en los más diversos retos para realizar de forma correcta un trabajo o un encargo específico, en suma, su éxito profesional. De la calidad o efectividad del mismo, dependerá la buena marcha del negocio. En el fondo, cada individuo es consciente que una fotografía no es la realidad misma, pero quiere poseer aquellas donde el recuerdo de algo de lo que en ellas se pone de manifiesto o se evoca, adquiere un valor especial. Es en este sentido en el que la fotografía no es más que una extensión de la memoria que cumple la función de contener esos recuerdos que el paso del tiempo inevitablemente haría desaparecer. La seguridad de poseer la escena y conservarla para revivirla después, hace de la fotografía un instrumento poderoso que todos desean. En este uso y consumo de la imagen ha de reconocerse una tendencia de época, ya que a medida que la fotografía evoluciona hasta el momento actual, esa memoria es mucho más inmediata y los actos en torno al álbum personal o familiar tienen menos de ritual.

## Bibliografía

ANDERLE, Á. (1995): "Luz y momento". En GIRÓN, J. (ed.): La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller. Caja de Asturias, Universidad de Oviedo, Oviedo: 119-151.

BANKS, M. (2010): Los datos visuales en Investigación Cualitativa. Morata, Madrid.

BARTHES, R. (1990): La cámara lúcida Nota sobre la fotografía. Paidós, Barcelona.

BENJAMIN, W. (2013): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca, México D.F.

CASTEL, R. (2003): "Imágenes y fantasmas". En BOURDIEU, P. (ed.): Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona: 331-377.

CUERVO FERNÁNDEZ, L.M. (2013): Guerra Civil, franquismo y represión en el concejo de Salas. Fundación José Barreiro, Oviedo.

DE LA CRUZ LICHET, V. (2013) El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España. Temporae, Madrid.

FERNÁNDEZ SUÁREZ, A. (2007): El Conjunto Histórico de la Villa de Salas. Estudio histórico, artístico y descriptivo. Ayuntamiento de Salas, Salas.

FONTCUBERTA, J. (2002): El beso de Judas. Fotografía y verdad. Gustavo Gili, Barcelona.

FORTUNY, N. (2011): "Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa". Revista Chilena de Antropología Visual, 17, Santiago.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (1999): "La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas". Revista de Antropología Social, 8, Madrid.

LARA LÓPEZ, E. (2005): "La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología". Revista de Antropología Experimental, 5, Universidad de Jaén.

LOMBARDÍA FERNÁNDEZ, C., LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (2001): "El Archivo de Valentín Vega". En LOMBARDÍA FERNÁNDEZ, C., LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (eds.): Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941-1951). Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, Ayuntamiento de Gijón.

MURIEL ORTIZ, S.; CIUTAT, O.; MARTÍNEZ, R. (2015): "Pompeya fotográfica. El archivo revelado de un estudio de retrato". En Jornadas Archivando: valor, sociedad y archivos. Fundación Sierra Pambley, León: 40-79.

SÁNCHEZ MONTALBÁN, F. J. (2005): "La fotografía de familia: estudio e identificación de los usos, modelos y consumo". En AMADOR CARRETERO, P.; ROBLEDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, M. R. (eds.): Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología. Archiviana: 291-310.

SONTAG, S. (1996): Sobre la fotografía. Edhasa, Barcelona.

SZARKOWSKI, J. (2010): El Ojo del Fotógrafo. La Fábrica, Madrid.

VAN GENNEP, A. (2008): Los ritos de paso. Alianza, Madrid.

Recibido: 16-02-2017
Aceptado: 25-10-2017

# Cuadiernu

**Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural**

Revista de La Ponte-Ecomuséu . nº5 . 2017. ISSN: 2444-7765

5




Edita: La Ponte-Ecomuséu
www.laponte.org

Colaboran:


Ayto. de Santo Adriano











La Voz del Trubia







HUM HAR2013-47889-C3-3-P

Cuadiernu